

A. I. HERZEN ÉS A FESTÉSZET

DR. KALO FERENC

Herzen és a művészetek kapcsolatát keresve szembetűnő, hogy egyes művészeti ágak iránt egész életében, vagy életének hosszabb szakaszában érdeklődött, míg más művészetekkel munkásságának csupán egy-egy rövidebb periódusában foglalkozott mélyebben. Az irodalom, a színház — szívet, lelket gyönyörködtető, szellemet fejlesztő olvasmányként, társadalmi, politikai nézeteinek kifejezőeszközeként, kritikai tevékenysége tárgyaként — gyermekkorától utolsó napjaiig elkísérték. Az építészetről a vjatkai, vlagyimiri száműzetés éveiben — részben a tragikus sorsú építész, A. L. Vitberg hatásaként, részben a múltba menekülés egyik lehetőségeként — írt említésre érdemeseket, illetve néhány későbbi levelében találunk még elejtett utalást, megjegyzést. Nagy vonalakban ugyanez mondható el a zenéről is.

A festészet iránti vonzalma, érdeklődése hasonló az irodalomhoz és a színházhoz, vagyis végigvonul egész életén. Igaz ugyan, hogy külön a festészettel foglalkozó művet nem írt, de naplójában, leveleiben, irodalmi kritikáiban, emlékirataiban érintette e témát, illetve legjelentősebb filozófiai munkáiban (Dilettantizmus a tudományban, 1842—43; Levelek a természet tanulmányozásáról 1844—45) részletesen, alapos elemzést, értelmezést adva írt a festészetről. Ezen utóbbi egyértelmű bizonyíték arra is, hogy Herzen filozófiai és esztétikai nézetei mennyire összekapcsolódtak, azaz esztétikája függvénye, része volt világnézeti-filozófiai eszmerendszerének.

Az említett művekben legtöbbet, legmaradandóbbat a reneszánszkori festészetről találunk. Mielőtt azonban egy-egy festő, vagy egy-egy jelentősebb alkotás herzeni értékelését adnánk, röviden érdemes érinteni magáról a reneszánszról, a világfelfogásról és kulturális mozgalomról alkotott herzeni véleményt. Az erre vonatkozó alapvető megállapításokat a 40-es évek elején fejtette ki Herzen. Fiatal kora ellenére meglepő az az érettség, ahogyan a korban észlelhető, sokféle, gyakran teljesen szembenálló véleményekből igen pozitív álláspontot alakított ki. A szlavofilok — idealizálva a középkort — elutasították a reneszánszt, mások csupán az ókor feltámasztását látták meg benne. Herzen — a francia felvilágosodás és Hégel hatásaként — úgy értékelte a reneszánszt, mint ami új korszakot nyitott az emberiség történetében. Nála az ókori világot felváltó középkor a maga teológiájával, skolasztikájával egy nagyon lényeges dologban különbözött az antik világtól: ez a természet és az ember tiszteletének hiánya. Míg az ókor a valóságot, a természetet, az embert nézte, a középkor — a katolicizmus túlvilági hitének abszolutizálásával — elszakadt, sőt egyenesen menekült a valóságtól [1], ami — egyebek mellett — a tudományok fejlődését is akadályozta.

Ezzel az emberi gondolkodást gúzsbakötő középkorral szemben a reneszánsz világnézeti átalakulást, a kultúra területén is gyökeresen mást hozott. Herzen helyesen ítélte meg, hogy e mögött az új mögött a polgári fejlődés követelte szükségletek álltak: „Végül ezeréves nyugtalan álom után az emberiség új erőket gyűjtött a gondolat új hőstettére; a XV. században más követelések támadtak, friss levegő áradt. Beköszöntött a változás korszaka. Az emberek figyelme egyre inkább a reális tárgyakra, a földkerekség új részeit megismerő tengeri utazásokra, . . . Kopernikusz gondolatára fordult . . .” [2].

A reneszánsz egyik legpozitívabb vonása kétségtelenül az, hogy érdeklődést tanúsított az antik világ és művészete iránt. De nem csupán azt elevenítette fel, annál többet is adott; lényeges különbség volt az ókor és a reneszánsz emberének szemlélete között, ami a művészetek területén is túlmutatott a régi pusztá feltámasztásán: „Az itáliai festészet, továbbfejlesztve a bizánci festészetet, fejlődése csúcspontján megtagadta azt, látszólag ugyanahhoz az antik szépségideálhoz tértek vissza; de a megtett lépés óriási volt; az új eszmény szemében más mélység, más gondolat sugárzott, mint a görög szobrok nyitott, üres szemében. Az itáliai ecset az életet adta vissza a művészetnek . . .” [3] (Napjainkban már ismert, hogy e szobrok valójában nem üres szemekkel tekintettek ókori csodálóikra; a reneszánsz új gondolata, más eszménye viszont helyes meglátás Herzennél.) A természetkutatás, a megfigyelések, kísérletek előtérbe kerülése megbolygatta a fejeket, megváltoztatta a gondolkodásmódot. Mindez nem egyik napról a másikra ment végbe, sok-sok korábbi béklyót kellett levetni, ami a reneszánsz kor tudósainak kettős harcához vezetett. Herzen úgy látta, hogy Giordano Brunó, Galilei, Kopernikusz, Paracelsus és a többiek kénytelenek voltak egyrészt az önmaguk lelkében folyó harccal szembenézni, másrészt harcolniuk kellett a külső tényezők, az inkvizíció ellen is, amely elhallgattatásra, sőt nemegyszer fizikai megsemmisítésükre törekedett.

Ebből a sajátos kettősségből magyarázhatók — Herzen véleménye szerint — azok az ingadozó következtelenségek, amelyekkel e kor tudósainál gyakran találkozhatunk [4].

További, igen pozitív meglátás Herzennél az is, hogy mindez a ragyogó új, a sok-sok eredmény a gondolkodás, a tudományok, a művészetek területén — e korban sem jutott el a tömegekhez. „Nem lehet nem észrevenni, egyébként, hogy a klasszikus műveltség, mely elterjedt egész Európában, arisztokratikus műveltség volt . . . A parasztok, a városi csócselék, azaz a szegény polgárok, munkások, proletárok nemcsak nem érezték ezt a változást, hanem még a korábbinál is élesebben és mélyebben szakadtak el a mesterségesen kialakított környezettől” [5] — írta Herzen.

A reneszánsz fő jelszava („Humanitas humaniora hangzott mindenfelől, és az ember érezte, hogy e földből jött szavakban a vivere memento váltja fel a memento mori jelszót, hogy e szavak a természettel kötik össze az embert; a humanitas nem arra emlékeztette az embert, hogy porrá lesz, hanem, hogy a földből jött, és öröm számára, ha lába alatt tudja a földet . . . [6]) áthatotta a kultúrát, a művészeteket is. E vonatkozásban igen éles a vonal a középkor és a reneszánsz között. Az új szelet az irodalomban Ariosto, Boccaccio, Rabelais munkássága jelentette, illetve szinte az egész betetőzéseként Shakespeare. Az építészetben a római Szent Péter-bazilika építésével szakított az emberiség a gótikával, amely a katolicizmus eszméjének kifejeződése volt, Herzen szemében pedig a gótika a középkorral azonosult [7].

A megváltozott kor, a fellépő új igények kielégítése pedig „... mást követelt, nem csupán az égbetörő, hanem élvezetet is nyújtó, derűsebb forma kellett, amely fenségességével nemcsak lenyűgöz, hanem harmóniájával meg is nyugtat.” [8]

Az építészethez hasonlóan a változás a festészetben is jelentős fordulatot hozott. A korábbi századokban a festészetre a természetellenes beállítás, a formák, alakok, színek mesterkéltisége volt jellemző, ami alapvetően a földi szépség megvetéséből következett. A reneszánsz festészete visszahelyezte jogaiba a földi szépséget, az emberi test művészi megformálását, a vallási témájú freskókon, képeken is a hús—vér Istenanya és Krisztus ábrázolása valósult meg.

Herzen ebből az aspektusból értékelte magasra Tiziano, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello művészetét. Különösen Raffaello nő-ábrázolása tett rá mély hatást. 1840. augusztus 24-én egyik levelében írta ismerősének: „... nézze meg Raffael madonnáját (— a Szentcsalád c. képről van szó — megjegyzés tőlem), az első ami meglepő, hogy az ő Madonnája ... egyszerűen egy nő, egy asszony”. [9]

Ugyanezt a gondolatot fogalmazta meg még egyértelműbben, még szebben később a „Dilettantizmus a tudományban” c. művében: „Raffael madonnái a szűziesen női forma apoteozisai, nem természetfeletti elvont lények — átlényegült szűzek. A festészet a legmagasabb ideálokig emelkedve ismét szilárdan állt a földön, és nem hagyta el azt” [10].

Michelangelo „Utolsó ítélet” c. freskójában sem az addig szokványos Istenanya ábrázolását látta meg Herzen. Az emberiség végnapján megjelenő, atlétatermetű Krisztus mellett az egyszerű, földi édesanya alakját festette meg a reneszánsz óriása, aki nem vallási könyörületből, hanem pusztán emberi, anyai indítékokból szeretné megállítani fia kezét: „A Sixtus-kápolna »Utolsó ítélet«-ében ... Isten fiát látjuk, aki már felemelte kezét ... a jeladásra, jönnek majd a megpróbáltatások, a kinszenvedések, felhangzik majd a rettenetes kürtszó ..., de az asszony-anya, a rettegő és mindenkiért aggódó, félelmében fiához simul és a bűnösökhöz eseng; a fiú rátekintve, lehetséges, meglágyul, elfelejti a kegyetlen szavakat »asszony miért közeledsz hozzám« — és nem fog jelt adni.” [11]

Michelangelo freskója — amikor 1847 végén, első itáliai utazása alkalmából eredetiben megcsodálhatta e nagyszerű művet —, azt a meggyőződést is elmélyítette Herzenben, hogy a szobrok, festmények kiállításának mikéntje, helyük megválasztása igen lényeges, alkalmanként döntő fontosságú a műalkotás élvezhetősége szempontjából. A rosszul rendezett, zsúfolt képtár zavarhatja, fáraszthatja a látogatót, elterelheti egy-egy — egyébként kitűnő alkotásról — a figyelmet.

Ugyancsak zavarja a műalkotás és néző kapcsolatát, az esztétikai élvezetet a futó — sajnos napjainkban is állandóan kísértő — múzeum-, képtárlátogatás is. Ezek alkalmából nem maradhat mély benyomás, hisz a sietség következtében a látogató hamar belefárad a látottakba, képtelen befogadni az élmények, a látottak zsúfolt sokaságát. Herzen ennek elkerülésére sajátos tárlatlátogatási módot dolgozott ki önmaga számára: „Általában két-három képet, vagy szobrot néztem meg, a többivel csak találkoztam, mint az utcai ismeretlen járó-kelőkkel — lehetséges, ők is rendes emberek, lehet, eljön majd a velük való megismerkedés ideje is, de addig csak hadd menjenek el mellettem.” — írta az Itáliai levelekben barátainak. [12] Figyelmet érdemelnek továbbá azok a gondolatok is, amelyeket az említett levelekben egy-egy festményhez való

közeledésről, megértéséről fejtett ki Herzen. Úgy ítélte meg, hogy az esztétikai élvezetnyújtás tekintetében vannak igen könnyen, első látásra érthető képek, de ezek kevesebb élményt adnak. Az igazi nagy alkotásoknál az ember első látásra talán nem is fogja fel a lényegét. A többszöri alkalom, az elmélyedt töprengés, a kulcsfigura megtalálása után viszont minden megvilágosodik, a mondanivaló beszívódik az emberbe, kitörölhetetlen élményt hagy benne. Példaként Herzen ismét az „Utolsó ítélet”-et említette, amit többször látott, de lenyűgözve az egyes alakok és Michelangelo nagyszerűségétől, valahogy nem jutott közel az egészhez. Egyszer azonban — ahogyan barátainak megvallotta — „... kifeléjövet, megálltam az ajtóban, hogy még egyszer megnézzem a képet — az első, ami megfogott ez alkalommal, az Isten-anya arca és elhelyezése volt. Krisztus győzedelmeskedő, erős, hajthatatlan, a villám kékes színe világítja meg, a holtak feltámadnak, ... — kezdődik az ítékezés, a büntetés; és ekkor egy szelíd lény, megijedve a körülötte történetektől ... rátekin, és szemében könyörgés van, nem az igazságtételnek, hanem a könyörületnek, az irgalomnak az óhaja látszik ... s amikor innét haladtam a körülötte levőkhöz, a gigantikus kép egységbe ötvöződött, a mellékfigurák végtelen sokasága értelmet kapott, amit korábban nem fogtam fel ... e naptól kezdve abbahagytam minden egyes alak elemzését, megszűntem csodálkozni Michelangelo csont- és izomtani ismeretén.” [13] Lényegét tekintve ugyanehhez a kérdéskörhöz, vagyis a műalkotás és nézője kapcsolatához tartozik az a herzeni meglátás is, hogy a csodálkozás csak egy bizonyos pontig segíti a nézőt. A pillanatnyi rácsodálkozás egy képre, szoborra, vagy épületre szükséges, a figyelem felkeltését bizonyítja, de a mélyebb megértéshez nem elegendő, azon túl kell lépni. „Minél inkább belemerülsz a nagy alkotások szemlélésébe, annál kevésbé csodálkozol; ennek így is kell lenni, mert a csodálkozás zavarja az élvezetet. Amíg a kép vagy a szobor lenyűgöz, nem vagy szabad, ... nem jutottál el hozzá, nem boldogultál vele, az nyomaszt téged, s a nagyság által elnyomottnak lenni — nem igazi esztétikai élvezet.” [14] — írta tanácsként talán nem csupán barátainak, hanem rajtuk keresztül valamennyi művészetet kedvelő s azt érteni akaró kortársának is.

A reneszánsz kort és művészetét a tökélyig fejlesztett emberábrázolásért és a természet csodálatáért szerette, értékelte magásra Herzen, míg a flamand és spanyol festészetben a valóság egy másik darabját látta művészi formában megtestesülni. Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Velazquez, többségükben optimista hangvételű, csodálatos festőiséggel megrajzolt életképei már 1839-ben, az Ermitázs látogatásakor magukkal ragadták Herzent. Feleségéhez írt levelében (1839. december 19., Pétervár) rajongással szól a németalföldi iskola alkotásairól: „Szenvedélyesen szeretem a körülöttünk zajló életből merített jelene- teket, képeket, ez a művészetnek egy más oldala. Az itáliai festőknél a test, itt pedig az élet idealizálása valósul meg.” [15] Ugyanilyen magasfokú szenvedélyesség érezhető azokból a levelekből, amelyekben az 1857 szeptemberében meglátogatott, a korban jelentős képzőművészeti eseménynek számító manchesteri kiállításról szerzett benyomásairól számolt be ismerőseinek, barátainak (Ld.: Levél Ogarjovhoz, 1857. szeptember 4.; valamint M. Meysenbughoz, 1857. szeptember 12.).

Már a kiállítás formai oldala is (az elrendezés, a hangulatteremtő zenei aláfestés) komoly hatást tett Herzenre, amit a tartalmi gazdagság még inkább fokozott. Művészetszeretétét ismerve, nem meglepő, s az akkori viszonyokat

és lelkiállapotát tekintve, nem is hat túlzásnak, ha úgy érezte a művészet „... az egyetlen kikötő, az egyetlen »imádság«, amely megnyugvást ad.” [16].

A rövid tárlatleírásban Herzen elismeréssel említette az akkoriban nagyon népszerű, e kiállításon is a legtöbb képpel szereplő Murillo alkotásait, az ismert németalföldiek (Rembrandt, Rubens, Van Dyck) és Velazquez mellett a kevésbé ismert, de tehetséges tájképfestő Ruysdael-fivérek műveit, de kedvenc festményei közé sorolta a toscanai iskola festőjének, Francesco Furini-nek (1600—1648) bájos lányportréját is.

Az említett, Meysenbughoz írt levélből érdemes még megemlíteni azt a futólagos megjegyzést, miszerint Herzen — az egyetlen angol festő, Reynolds (1723—1792) portréinak kivételével —, nem tartotta megtekintésre érdemesnek a tágran értelmezett korabeli (XVIII. század és XIX. század első fele) festészeti alkotásokat bemutató termet. [17]

Ezen elutasító viszonyulás minden bizonnyal kapcsolatban van a később mind határozottabban körvonalazódó azon felfogással, hogy a nyugat-európai civilizáció (s így művészete is) hanyatlóban van, megújulásra már nem képes.

Az európai (tehát a nem orosz) festészetről szóló mondandónk zárásaként — úgy vélem — helyénvaló még két későbbi levélre utalni. Az 1863. április 20-án, lányának küldött levélben, a londoni francia képtár megtekintése alkalmából, életszerűnek, jónak találta Theodore Rousseau (1812—1867) francia tájképfestő „Liget” c. alkotását [18], s ez bizonyítja, hogy ami művészileg kimagasló volt a kortárs-művészetben, annak elismerése nem maradt el Herzennél.

A Turgenyevnek 1867. december 20-án Milánóban írott levél pedig azért érdekes, mert a vallási témájú képeket festő Hyppolite-Jean Flandrin (1809—1864) „Bevonulás Jeruzsálembe” c. alkotása nem a vallásos téma, hanem a kora-renaisszánsz nagy mesterének, Giotto-nak jól észrevehető hatása, stílusának utánzása miatt ragadta meg figyelmét [19]. Mindkét említett levél bizonyítékként szolgálhat arra is, hogy a múzeumok, a képtárak látogatása, a képzőművészeti alkotások értékeinek keresése, az erre vonatkozó nézeteinek, véleményének továbbadása állandó igényként élt Herzenben.

Amint a fentiekben láttuk Herzen meglehetősen szűkszavúan, vagy egyenesen elutasítóan nyilatkozott a korabeli festészetről. Csupán néhány kivételt találunk (az angol Reynolds, a francia Th. Rousseau), akiknek egy-egy képe pozitív reakciót váltott ki benne. Az az értékelő-elismerő vélemény, amely Th. Rousseau-ra vonatkozik, különösen jelentős, hiszen a realista természet-ábrázolás kiemelkedő mestere komoly szerepet játszott az akadémiai és a romantikus festészettől való elfordulásban, a tájképfestészet megújulásában.

Mindamellettt azonban látnunk kell azt is, hogy Herzen — a burzsoá társadalom és kultúra hanyatlásából kiindulóan — nem fordított kellő figyelmet azokra az irányzatokra, amelyek a XIX. század 50-es, 60-as éveiben létrejöttek, vagy kialakulóban voltak. Így maradt látószögén kívül a barbizoni iskola (az egyetlen Rousseau kivételével), a realista festészet olyan kimagasló képviselőinek munkássága, mint J. Fr. Millet, C. Corot, G. Courbet, Ch. F. Daubigny, vagy a 60-as években már jelentőseket alkotó E. Manet. Annál is inkább sajnálatos, hogy ezen irányzatok elkerülték figyelmét, mert éppen ezek alkotásai, próbálkozásai bizonyíthatták volna Herzen számára is fentebb említett álláspontjának gyengeségét, hiányosságait.

(Természetesen a mellőzés részbeni oka az is lehet, hogy ezen művészek

munkái meglehetősen nehézkesen kerültek közönség elé, jó ideig nem is a vezető képtárak kiállító termeiben kerültek bemutatásra; valamint az is tény, hogy Herzen csak 1865-től telepedett le ismét a kontinensen, így csak az alkalmankénti londoni kiállításokon találkozhatott a kortársfestők képeivel.)

Azokat a szájakat keresve, amelyek Herzent a XIX. század középső harmadának jelentős, napjainkban is számontartott orosz festőihöz kötötték, feltétlenül meg kell említenünk Kirill Gorbunov, A. Vitberg, Nyikolaj Ge, K. Brjullov és Alekszandr Ivanov nevét. A felsoroltakk özül Gorbunov, Vitberg és Ge abban a tekintetben tarthat számot érdeklődésre, hogy Herzen életének egy-egy rövidebb-hosszabb szakaszában kapcsolatba került velük, azok megfestették portréját, Herzen pedig módot talált megismerni, méltatni tehetségüket.

K. Gorbunov (1822—1893), a jobbágyszármazású festő, aki Zsukovszkij és Brjullov közbenjárására szabadult jobbági függéséből, a Sztankevics-körhöz, így Belinszkijhez állt közel. Több, a korban már elismert, vagy később ismertté vált haladó személyiség (Belinszkij, Turgenyev, Kolcov, Ogarjov, Sztankevics, Gogol, Scsepkin) realista ábrázolásmódú portréjának megalkotásával tette nevét halhatatlanná. Herzennel a 30-as évek legvégén ismerkedett meg, s az 1845-ben készített portré — már sejtetve a gondolkodó későbbi vonásait is — mintegy átmenetet képez a Vitberg által romantikus rajongóként megörökített, illetve a 60-as évek végén Ny. Ge által készített, az elmélyedt, az érett gondolkodót bemutató arckép között.

Az említett, az utolsó Herzen-portrét 1867 februárjában—márciusában festette Ge, amikor Firenzében személyes kontaktusba kerültek. A megörökítésbe kissé félszegen beleegyező Herzen az alkotási folyamat előrehaladtával, mindjobban megismerve a festőt is, lelkesült hangvételű levelekben számolt be családtagjainak, s a legjobb barátinak, Ogarjovnak a munkáról, nem mulasztva el Ge tehetségének méltatását sem [20]. Ge tehetsége, rajongó nagybecsülése, a kölcsönös tisztelet eredményeként valóban remek portré született. A festő nagyszerűen épített a fény—árnyék hatásra, a színek harmóniájára. A gondolkodó Herzen fesztelen, természetes pózban ül, a sötétbarna háttérből mintegy reliefszerűen lép elő a megvilágított arc, mely egyszerűséget, az átélt idők nyomait, szenvedéseit tükrözi, ugyanakkor belső energiát is sugároz. Pozitív értékelést találunk Herzennél Ge „Feltámadás” c. festményéről is, noha e kép kiállítását a korabeli Pétervárott nem engedélyezték, mondván, hogy „... a művész gondolatának kifejezése, az illetékes egyházi személyek véleménye szerint, nem egészen egyezik az evangéliumi elbeszéléssel...” [21]

A korábbiakban említett XIX. századi orosz festők közül a legmaradandóbb hatást, a legnagyobb élményt Karl Brjullov (1799—1852), és Alekszandr Ivanov (1806—1858) jelentette Herzennek. Brjullov a kortársakat meglepő „Pompeji utolsó napja” c. festményével, Ivanov pedig példaként szolgáló művész-egyénségével hagyott benne kitörölhetetlen nyomokat. Az 1830—33 között festett, a klasszicizmus jegyeit tükröző, de figuráinak elrendezésével, megrajzolásával a realizmus felé is mutató Brjullov-kép már Herzen naplójában (1842. szeptember 22.) úgy áll előttünk, mint olyan alkotás, amelynek hatása egyedülálló a kortárs művészetben: „Az orosz festészet legnagyobb alkotása, természetesen, a Pompeji utolsó napja. Különös, tárgy túlnutut a tragikusán, maga a küzdelem is lehetetlen. A vad, a fékezhetetlen természeti erő az egyik oldalon és minden létező kilátástalanul tragikus pusztulása a másikon.” [22] Az önmagában véve is megrázó természeti csapás azért kap még

nagyobb hangsúlyt, azért vált ki a nézőben borzalmat, mert a művész téma-választása — Herzen értelmezésében — egyáltalán nem véletlen. „Az új fázis az orosz irodalomban” c. cikkében egyértelműen megfogalmazást nyert az a gondolat, hogy a dekabrista felkelés bukását követő évek kilátástalansága olvasható ki a képből; vagyis az a kor-érzés, kor-hangulat, ami kifejezést nyert Csaadajev filozófiai levelében, vagy Lermontov költészetében, ugyanazon években képzőművészeti megfogalmazást is kapott Brjullof festményével. Az elmondottakra idézzük Herzen szavait: „Miben kereste a művész az ihletet? Mi fő képének, ennek a remekműnek a témája...? Tekintsenek erre a különös látomásra. A hatalmas képen megdőbbsent, megrémült emberek csoportjai láthatók; menekülni igyekeznek; pusztulnak a vulkán-kitörés, a földrengés, a kataklizma közepette; elbuknak a dühödt, ostoba, egyenlőtlen erő csapásai következtében, minden ellenállás hiábavaló, sikertelen lenne. Ilyen az ihlet, amely a pétervári atmoszférából merítettett.” [23]

Egyértelmű tehát, hogy a művész, a műalkotás és kora kapcsolatát — még a döntően az akadémizmus hatása alatt álló, s éppen ezért Sztaszov által nem túlságosan nagyra tartott — Brjullovban is meglátta Herzen, s témaválasztásában bizonyos fokú tiltakozást is felfedezni vélt a korabeli viszonyok ellen.

A XIX. század első felének másik kimagasló festőjéhez, Alekszandr Ivanovhoz — aki úgyszólván egész életét egyetlen monumentális mű, „A Messiás megjelenése” kép megalkotásának szentelte —, személyes ismeretség, őszinte tisztelet fűzte. 1847 végén találkoztak először Rómában, amikor is Herzen lelkesen követte, várta a küszöbönálló eseményeket, amiket Ivanov nemigen értett; belemerülve a képéhez rajzolt vázlatokba, keresve a legkifejezőbb megoldásokat nem fordított különösebb figyelmet a lezajló forradalomra, s következményeire. Mintegy tíz év múlva — Ivanov kezdeményezésére — ismét találkoztak Londonban. A mély lelki és ebből következően művészi válságba kerülő festő Herzenhez fordult tanácsért, segítségért. A korábban vallásos meggyőződésű művész — látva azokat a viszonyokat, változásokat, amelyek körülvették — aggodalmait, bizonytalan elképzeléseit mondta el, mikből teljesen egyértelműen érződött a megújulás vágya, az új eszménykeresés igénye.

A festő halála alkalmából írott cikkében („A. Ivanov”, Kolokol, 1858. szeptember 1.) Herzen a lélek finom rezdüléseit idézve adta vissza a londoni találkozás eseményeit, a National Gallery közös megtekintését, Ivanov útkeresésének, töprengéseinek bizonytalanságában is érződő őszinteségét. A testileg-lelkileg megtört művész az alábbi szavakkal fordult Herzenhez: „... elvesztettem vallásos hitemet, ami korábban könnyűvé tette a munkámat... lelki világom összetört, mutasson kiutat, mutassa meg az ideálokat! Az események... gondolatok sorát keltették bennem, amelyektől nem tudok többé szabadulni... Gyötrődöm, mert nem tudom megfogalmazni, művészileg megtestesíteni új meggyőződésemet, a régít illetni bűnnek tartom... hit nélkül vallásos képeket festeni — erkölcsstelenség és vétek... Felajánlották nekem egy új templomban a festészeti munkák irányítását... gondolkodtam, töprengtem és visszautasítottam..., hogyan menjek be a templomba hitetlenként s dolgozzak kétségekkel lelkemben — jobb koldusnak maradni és ecsetet sem fogni a kézbe!” [24]

Éppen ez a vallástól való eltávolodás (ami nyilvánvalóan az 50-es években már jelen volt Ivanovnál, az említett képet pedig csak 1857-ben fejezte be) érzékelhető festményén, hisz olyan típusokat alkotott, az emberi érzések, rea-

gálások oly sokféleségét tudta visszaadni, a megrajzolt alakok oly plasztikusak, hogy a vallási témájú alkotás egyértelműen az életszerűség, a realista ábrázolásmód jegyeit hordja magán.

Herzen rokonszenves ábrázolásában ragyogó példát láthatunk arra, hogy a művész világnézete és a létrehozott alkotások elválaszthatatlanok. Az igazán kiemelkedő művész-egéniségek elvtelenül — csupán a hírnévért, vagy a pénzért — nem képesek dolgozni, nem teremtenek olyat, ami ellenkezik meggyőződésükkel. Ivanov élete, művészi tisztasága — gyötrelmes útkeresésével együtt — nagyszerű eszményként szolgálhatott az őt követő nemzedékeknek is.

Az elmondottakhoz — úgy gondolom — érdemes még hozzáfűzni Sztaszovnak ide vonatkozó álláspontját, illetve annak változását. A kiemelkedő képzyőművészeti kritikus Ivanov művészetében kezdetben csak az akadémiai festészeti irányzat megvalósulását látta, őt magát mint az egyetlen igazi vallási témákat festő orosz művészt méltatta, akinek csupán a fő művéhez készített bibliai etűdök mutatnak valamelyes életszerűséget, képviselnek értéket az orosz művészetben [25]. Később —, s ebben jelentős szerepet játszott a Herzen-cikkkel való találkozás, az értékelés, valamint a Herzen és Sztaszov között végbement levélváltás is — korrigálta véleményét. Elfogadta, hogy Ivanov eltávolodása a vallásos ideáltól, önkínzó töprengése, megismerkedése Csernisevskij nézeteivel, az 1857-es londoni találkozás, beszélgetés Herzennel pozitív irányba hatott, a realista tendenciákat erősítette nála, s ténylegesen volt Ivanovnál „... valamiféle új művészeti eszményekhez való törekvés...”, aminek következtében „... élete utolsó szakaszában oly magasra emelkedett...”, hogy ő „... a legnagyszerűbb művész-egéniségek, a legkiválóbb és legméltóbb orosz személyiségek egyike.” [26] Úgy hiszem, hogy Sztaszov véleményének ilyen alakulása, nem csupán Herzen éleslátását, Ivanov-értékelésének igazát, hanem egyúttal az álláspontján a tények hatására változtatni tudó kritikus nagyságát is bizonyítja.

JEGYZETEK

1. A. I. Herzen, *Szobranyije szocsinyenyij v tridcatyi tomah Moskva, 1954—62*, T. III, sztr. 221.
(a továbbiakban Szobr. szocs.)
2. Szobr. szocs. T. III, sztr. 226.
3. Szobr. szocs. T. III, sztr. 35.
4. Szobr. szocs. T. III, sztr. 228.
5. Szobr. szocs. T. III, sztr. 234.
6. Szobr. szocs. T. III, 232.
7. Szobr. szocs. T. III, sztr. 234.
8. Szobr. szocs. T. III, sztr. 34.
9. Szobr. szocs. T. XXII, szt. 88.
10. Szobr. szocs. T. III, sztr. 35.
11. Szobr. szocs. T. VIII, sztr. 386.
12. Szobr. szocs. T. V, sztr. 87.
13. Szobr. szocs. T. V, sztr. 87—88.
14. Szobr. szocs. T. V, sztr. 87.
15. Szobr. szocs. T. XXII, sztr. 66.
16. Szobr. szocs. T. XVI, sztr. 120.
17. Szobr. szocs. T. XVI, sztr. 120.
18. Szobr. szocs. T. XVIII, sztr. 31.
19. Szobr. szocs. T. XXIX, sztr. 242.
20. Szobr. szocs. T. XXIX, sztr. 31, 37.

21. Szobr. szocs. T. II, sztr. 229.
21. Szobr. szocs. T. XXIX, sztr. 570. (kommentárium k pismu A. A. Gercenu)
22. Szobr. szocs. T. II, sztr. 229.
23. Szobr. szocs. T. XVIII, sztr. 188.
24. Szobr. szocs. T. XIII, sztr. 327.
25. V. V. Sztaszov, Izbrannije szocsinyenija v 3—h tomah, T. 3, sztr. 652—655.
26. V. V. Sztaszov, Ua. T. 2, sztr. 77, 79.

РЕЗЮМЕ

А. И. ГЕРЦЕН И ЖИВОПИСЬ

А. И. Герцен, известный писатель, выдающийся мыслитель, литературный критик и публицист высказал ряд интересных суждений и о живописи. Очень ценны мысли Герцена об эпохе Возрождения, о его искусстве. По мнению Герцена, Возрождение открыло новую эпоху в развитии человечества, в его умственной жизни, потому что наука и искусство Возрождения нашли связь с действительностью, и человек стал предметом и создателем искусства. С этой точки зрения он высоко ценил творчество художников Возрождения, в первую очередь произведения Рафаэля и Микеланджело. В своих письмах и дневнике Герцен с энтузиазмом писал о картинах Рубенса, Рембрандта, А. ван Дейка и Веласкеса.

Герцен считал достойными признания выдающихся русских живописцев XIX века — К. Горбунова, Н. Ге, К. Брюллова и А. Иванова. В произведении Брюллова („Последний день Помпеи”, 1830—33) он заметил тёмные следы самодержавной России, а в Иванове высоко ценил его искания, художественную чистоту.